中图分类号:J609.2 文献识别码:A
文 章 编 号:1003-1499-(2014)01-0052-10

●韩启超

远古时期的乐舞生产、传播与消费(上)

（北京大学，北京，100871）

摘　要　人类社会生产活动本质上也是一种经济活动，艺术作为人类的精神产品之一，与物质密切相关，也是人类社会生产活动的重要内容之一。9000年前新石器时代的贾湖骨笛标志着远在文字产生之前，音乐艺术及其相关物质生产条件已经高度发展。人类考古资料也证明了远在文字诞生之前或有正史记载的奴隶社会之前，人类已经繁衍生息了数万年。这一漫长的历史早已构建了相对稳定的社会结构，乐舞艺术也高度融合于社会活动之中，参与社会生产与分配，受制于社会生产力与生产关系。立足这一视域，从宏观社会大生产的角度，结合考古学、人类学以及社会学的成果，来讨论远古时期乐舞的生产、流通与分配问题，以期归纳远古时期人们的乐舞活动与社会生产力的关系。

关键词　远古时期；旧石器；新石器；乐舞生产；消费

前　言：远古社会分期及其经济发展

社会生产伴随着人类的产生而形成，而具有典型意义的商业经济萌芽发轫于何时？似乎已经无从可考，尤其是文字远未诞生的远古时期。后世文献也仅仅对稍晚时期的社会经济活动进行了零星记载，如：

《尚书·洪范》载，远古三代之时有“八政”：“一曰食，二曰货，……”。正义曰：食，教民使勤农业也；货，教民使求资用也。[1]（P305）

《汉书·食货志》对此解释云：“食谓农殖嘉谷可食之物，货谓布帛可衣，及金刀龟贝，所以分财布利通有无者也。二者，生民之本，兴自神农之世……日中为市，致天下之民，聚天下之货，交易而退，各得其所，而货通”。[2]（P1117）

《史记·平淮书》太史公云：“农工商交易之路通，而龟贝金钱刀布之币兴焉。所从来久远，自高辛氏（帝喾）之前尚矣，靡得而记云。……虞夏之币，金为三品，或黄，或白，或赤；或钱，或布，或刀，或龟贝”。[3]（P1220）

由此可见，社会商品经济生产与流通至迟在夏代已经产生。至于更早时期社会生产、经济活动具体如何，《易·系辞》中已有明确记载：“庖牺氏没，神农氏作，……日中为市，致天下之民，聚天下之货，交易而退，各得其所，盖取诸噬嗑也。”[4]（P298-299）这虽不能作为信史，但结合《史记·平淮书》所云，说明上古时期的经

作者简介：韩启超（1977～），男，音乐学博士，北京大学语言学博士后，副教授。
基金项目：本文系教育部人文社科一般课题“中国音乐经济发展史研究”（编号：09YJC760051）和浙江省哲学社会科学规划“之江青年课题”“江南音乐经济发展史研究”（编号：11ZJQN078YB）的阶段性研究成果。
收稿日期：2013-11-12

济活动已经出现，并成为社会发展的重要内容。正如王孝通先生所说，市廛即立，交易益便，于是有贮藏以待人之需要者，是为商业交易已经萌发。[5]（P3）

当然，“远古时期”的时间范围相对宽泛，既可以指从人类诞生到第一个奴隶制国家形成这一漫长历史时期，也可以指从有史料（包括口传资料、传说等）记载以来的人类社会活动开始，下与商周对接。根据人类学、社会学和考古学的研究成果，一般是指人类产生至夏之前的社会阶段，这一漫长历程大致可细分为几个重要的时期：从生产力发展角度分为旧石器时代（约180万年前—1万年前，也称之为“远古人类”）、新石器时期（约公元前1万年—前3500年）、铜石并用时代（约公元前3500年—前2000年）；[6]（P1）从社会性质可分为母系氏族社会（旧石器时代中、晚期，距今约6000年—7000年前），父系氏族社会（新石器时代，约5500年—4000年前）；依据考古学的文化属性归类，这一时期又可分为仰韶文化、后岗一期文化、早期大汶口文化、早期大溪文化与马家浜文化等；而史料传说常常将这一时期的社会更替划分伏羲、神农、黄帝、少昊、颛顼、帝喾、尧、舜等部落首领统治时期，也即“三皇五帝”时期。

当然，从音乐考古发现来看，远古时期华夏先人的音乐行为可以从公元前9000年抑或更早时期开始，主要根据是1978年河南舞阳贾湖遗址出土的贾湖骨笛。据测定，贾湖骨笛距今有9000多年的历史，属于新石器时代裴李岗文化前期。而根据部分保存相对完好的贾湖骨笛，其开口处有精准的制作刻度痕迹、能够完整吹奏六声音阶的气孔形制和功能来看，先人的乐舞行为显然更早。实际上，早在山顶洞（旧石器时代晚期，距今2.7万年左右至3.4万年左右）里就已经发现了有刻纹的鸟骨管，同时还有一些其他原始装饰品，如砾石、钻孔的小石珠、青鱼眼上骨、挖空的兽牙和磨孔的海甘壳等。这些装饰品的出现标着它们大都经历了一个选材、打制、钻孔、研磨、着色（有的装饰品用赤铁矿染成红色）等制造环节。[6]（P29）这需要耗费大量的人力、物力。我们虽然不知道山顶洞里有刻纹的鸟骨管是否与后来的贾湖骨笛有着类似的工艺或者属于一脉相承的制作工艺，是否属于因社会分工而形成的专人制作。但到裴李岗文化（距今约7000—8000年）前期，黄河流域的中下游地区普遍存在的农业文化遗存，表明贾湖骨笛的产生及其相关的乐舞行为是有着深厚的农业经济基础和物质条件。

从更广泛的视域来看，整个新石器时代，由于自然地理环境的不同形成了三个巨大的经济文化区：华中、华南的水田稻作农业经济文化区；华北和东北南部的旱地黍作农业经济文化区；东北北部、内蒙古高原、新疆和青藏高原的狩猎采集经济文化区。[6]（P82）这些不同的地域经济生产特征，不仅可能导致文化的多样性，而且进一步为地域乐舞的生产、传播、交流奠定了基础。

当然，仰韶文化所代表的母系氏族社会（包括细石器文化、仰韶文化、马家窑文化）集体劳动和生产资料共有的性质，决定了母系氏族的产品分配必然是全体氏族成员共同消费。

裴李岗遗存的很多墓葬中已经普遍出现随葬不同的生产工具，说明这一时期已经出现在生产中按性别形成的分工。正如白寿彝先生所说，这种分工由来已久，也许正是这种形成定制的劳动分工，使得一部分人在生产中的地位不断上升，其社会地位亦随之提高，从而导致了人们之间在财产占有及社会地位上的差别越来越大。[6]（P42）

龙山文化时期的父系氏族社会（包括龙山文化、齐家文化、屈家岭文化、青莲岗文化、良渚文化和大汶口文化）生产力的发展主要体现在农业、畜牧业和以轮制陶器、冶铜为标志的手工业技艺水平的提高。这是原始社会向奴隶社会的过渡阶段，畜群成为最主要的私有物，占有奴隶是社会中的普遍现象，各地区的氏族部落则流行以猪腭骨作为衡量财富的标尺，因此，私有制、贫富分化、阶级萌发成为标志。[6]（P60）大汶口文化墓地已经明显出现贫富分化，并出现了人奴役人的现象，人们被分为不同的等级或阶级，这是私有制出现的最好证明。

从公元前3500年开始，我国的远古文化进入了新的时期，即铜石并用时代，其结束于约公元前2000年。这一时期的齐家文化墓葬考古表明，父权社会已达到一定高度，父权、夫权支配着妻子、子女和一定数量的奴隶，并对他们握有生杀之权。因此，对于乐舞人员也不例外，仅作为父权者个人的私有财产。更为重要的是这一时期墓葬中出现的礼乐器，说明乐舞已经成为一种财富标志。

考古证明，在铜石并用时代初期出现了大量的中心聚落，到晚期发展为城堡，虽然这时期的城堡与国家诞生之后的城邦还有很大差别，但已经不同于一般的村落，是部族主要的聚集之地，[6]（P273）而这种群聚式城堡的形成也构建了远古乐舞表演、生产、消费的主要场所。

类似巫觋的宗教活动，在这一时期已经发展到一定规模。红山文化的坛、庙、塚和仰韶时代晚期大地湾带有地画的大房子，[6]（P74）这类宗教性建筑的存在表明较复杂的

宗教礼仪、引领宗教活动的巫觋已经产生。

总之，由于远古时期人类文明尚处于起始阶段，这一时期的乐舞活动也处于萌芽阶段，因此，乐舞也具有典型的初级形态特征。诸如：歌舞一体；巫舞不分；乐舞与人们生产劳动密切相关；歌舞内容简单，曲调短小，表演形式朴素；音乐创作者、表演者、接受者并没有明显的界限，乐舞生产的社会分工并不明确；[7]（P345）等等。从经济学角度以及马克思文化产生理论来看，原始乐舞属于社会生产的一部分，与当时的生产力状况、所有制状况、社会经济状况和社会分工状况相适应，并作为一种独特的生产资料参与社会分配。

一、远古时期的乐舞生产

(一)乐舞的生产者

作为远古文化的重要表征，远古乐舞与人类的活动密切相关，是人类思维观念、情感的外在表现形式，与社会经济发展密切相关。因此，探索远古乐舞与社会经济的关系，首先要探究远古乐舞的生产者，当然，由于上古史的研究还处于“朦胧”状态，缺乏可靠的文字记载，考古证据又无法全面详实的揭示社会生活的方方面面，因此，本文在考古资料的基础上，结合文献史料和历史传说进行综合论述。

1、部族首领

乐舞起源的主要观点之一是“劳动说”，即乐舞起源于生产劳动，既然乐舞是在生产劳动中产生，这就说明从事社会劳动的生产者本身是乐舞的生产者。从现有文献来看，并非所有的生产者都可以“发明”乐舞，文献所记载的有关乐舞起源的历史传说大都表明远古乐舞（包括乐器）的生产者是原始社会中的部族首领。

（1）部族首领创造生产乐器

如箫，《太平御览》卷五八一引《通礼仪纂》曰“伏羲作箫十六管”；[8]（P390）陶埙，《拾遗记·春皇庖栖》云庖栖“均土为埙”；[9]（P1）鼓，《世本·作篇》云：“夷作鼓”；[10]（P54）琴，《礼记注疏卷第三十八：乐记》载：“昔者，舜作五弦之琴以歌《南风》”，[11]（P1099）《世本》又云：“神农作琴”，“伏羲作琴”；[12]（P50）瑟，《世本》云：“庖栖氏作瑟”，“神农作瑟”；[12]（P50）《通历》甚至说“帝喾平共工之乱，作鼗、控揭、埙、篪。”[13]（P229）

（2）部族首领创造生产乐舞

《山海经·海外西经》载：“刑天与帝争神，帝断其首，葬之常羊之山。乃以乳为目，以脐为口，操干戚以舞。”[14]（P192-193）

《吕氏春秋·季夏纪·音初篇》载：“夏后氏孔甲田于东阳萯山。……子长成人，幕动坼橑，斧斫斩其足，遂为守门者。孔甲曰：‘呜呼！有疾命矣夫！’乃作为《破斧》之歌，实始为东音。”[15]（P82）

由文献可知，伏羲，部族首领，被誉为三皇之首；庖栖，黄帝之前的部族首领，一说指伏羲；帝喾，号高辛氏，部族首领，黄帝的曾孙，前承炎黄，后启尧舜；黄帝，号轩辕氏，部族联盟首领，五帝之首；夷，部族首领，黄帝之子；舜，上古三代时期的著名部族首领。刑天，炎帝的大臣；帝，部族首领黄帝；孔甲，夏时期的部族首领。

显然，远古时期，由于生产力低下，群居成为当时社会的主要生存手段，而部族首领往往被认为是具有超乎寻常能力，甚至是能与神灵沟通的人，或神人一体。因此，人们常常在传说中将乐舞的发明、生产、传播归因于这些部族首领。当然，从另外一个角度来说，远古时期的部族首领在拥有人们所希冀的超常能力同时，更主要的是拥有强大的社会财富支配权，在社会生产和消费中具有决定性作用。因此，在远古没有出现专门的乐舞生产者（乐人）之前，部族首领往往在乐舞生产、传播中具有决定性作用和支配性地位。

2、巫觋

“巫术说”也是原始艺术起源的重要一元，从文字学角度来看，“巫”、“舞”不分，卜辞中的“舞”（ ）字逐渐演变为小篆中的“巫”（ ）字，后又变成楷书中的“巫”字。从甲骨文来看，“舞”/“巫”像一个人手执着两根牛尾，因此，古代“巫”、“舞”相通表明远古时期巫师既是从事占卜等宗教活动的主宰者，又是乐舞的生产者、表演者。

从现有考古资料来看，与巫觋相关的原始宗教活动渊源极早，至迟在公元前3000年—4000年之交，已经发展到一定规模。如辽河流域的红山文化遗址（约公元前3000年—4000年，跨母系氏族与父系氏族社会，或细石器时代到新石器时代）发现有红山文化时期的坛、庙、塚。同时，在属于黄河流域的仰韶文化后期的很多地方，都发现有这样大型的宗教活动遗址。这类宗教性建筑遗址的出现，表明当时存在着比较复杂的宗教礼仪。与之相适应的是当时已经存在某种形式的巫师，他们或许已经经历了一

个从“业余”到“专业”的发展途径，[6]（P132）从瑶山良渚文化祭坛遗址中的南溪女巫大都脱离了所在群体葬地，集中葬于祭坛的现象，表明这一特殊阶层的形成。这种种宗教活动现象，预示着原始乐舞从临时性或偶然性生产到固定性、常规化生产的转变。

巫觋作为乐舞的主要生产者，是远古这一特定时期的重要现象。这是由于远古时期人们生产力低下，虽然过着群居生活，但依然无法面对变化多端的自然界。因此，具有超然能力、能够沟通神人的巫觋自然成为人们的精神寄托，以乐舞创作与表演为主要内容的巫觋活动也成为人们社会生活中的重要内容。瑶山遗址中琮、钺随葬共为一人的现象，和陶寺墓主人同时随葬有钺和礼乐乐器的情况，均显示了远古时代巫是神权、军权以及乐舞生产权集于一身的事实。

3、臣僚或具有一定社会地位的人

除了部族领袖、从事宗教活动的巫觋之外，在部族内部具有一定社会地位的人，如部族首领的臣子（非乐工）也成为乐舞的生产者。《吕氏春秋·仲夏纪·古乐篇》载：“昔古朱襄氏之治天下也，多风而阳气畜积，万物散解，果实不成，故士达作为五弦瑟，以来阴气，以定群生。”[15]（P75）“帝喾命咸黑作为声——《九招》《六列》《六英》；有倕作为鼙、鼓、钟、磬、笙、管、埙、篪、鼗、椎、钟。乃令人抃抃，或鼓鼙、击钟磬、吹笙、展管篪；因令凤鸟、天翟舞之。[15]（P77-78）“舜立，命延，乃拌瞽叟之所为瑟，益之八弦，以为二十三弦之瑟。”[15]（P79）

据传说及相关考证可知，士达，朱襄氏的臣子；咸黑，帝喾之臣；有倕，帝喾时期的著名工匠；延，舜之臣；瞽叟，舜的父亲。由此，在原始社会以部族首领为最高统治者的社会构架中，在专业乐人缺失的情况下，为了特定需要而委托或命令臣僚进行乐舞生产或主管乐舞生产是有着一定的社会学依据。

4、乐人

在母系氏族社会及其以前，由于社会中人人平等，没有出现等级分化，因此，除了巫觋之外，并没有出现专门的乐人。进入父系社会之后，随着生产力的发展以及社会财富的聚集，专业化分工以及社会等级的雏形已经出现。典型的是龙山文化和大汶口文化（公元前4500年—前2500年），从墓葬遗存来看，部分墓葬的随葬品在25件以上，最多者有55件，部分墓葬随葬品一无所有，而部分墓葬的随葬品除了物品之外甚至出现了殉人现象。这说明龙山时代社会分工、产品交换比较频繁，家庭单位相对独立并具有一定自主经济能力。贫富分化极为普遍，已经出现了等级制度，奴役现象初步产生。由此，专门从事乐舞的人员也逐渐产生。如黄帝时期的乐官“伦”；颛顼时期的“飞龙”；尧时期的“质”；禹时期的皋陶等等。

《吕氏春秋·仲夏纪·古乐篇》载：“昔黄帝令伶伦作为律，伶伦自大夏之西，乃之阮隃之阴，取竹于嶰溪之谷，以生空窍厚钧者，断两节间，其长三寸九分而吹之，……黄帝又命伶伦与荣将铸十二钟，以和五音，以施英韶。”“帝颛顼生自若水，实处空桑，乃登为帝。为天之合，正风乃行，七音若熙熙凄凄锵锵。帝颛顼好其音，乃令飞龙作效八风之音，命之曰《承云》，以祭上帝。“帝尧立，乃命质为乐。质乃效山林溪谷之音以歌，乃以麋置缶而鼓之，乃拊石击石，以象上帝玉磬之音，以致舞百兽。……帝舜乃令质修九招、六列、六英，以明帝德。禹立，……於是命皋陶作为夏籥九成，以昭其功。”[15]（P76-77）

《吕氏春秋·慎行论·察传篇》更是详细记载了专职乐人夔的经历及其创作，其云：

“昔者舜欲以乐传教於天下，乃令重黎举夔於草莽之中而进之，舜以为乐正。夔於是正六律，和五声，以通八风，而天下大服。重黎又欲益求人，舜曰：‘夫乐，天地之精也，得失之节也，故唯圣人为能和。乐之本也。夔能和之以平天下，若夔者一而足矣。’”[15]（P367）

这说明夔是一个出身贫困的乐人，后因其才华而被委任为专业乐官，从事乐舞的生产与管理。《礼记正义》卷第三十八所载与此相互印证，其云：“昔者，舜作五弦之琴以歌《南风》，夔始制乐以赏诸侯”。[11]（P1103）

《尚书正义卷第一》也记载了夔生产、传播乐舞之事：

帝曰：“夔，命汝典乐，教胄子，……”夔曰：“於，予击石拊石，百兽率舞。”[16]（P78-79）

以上文献记载的这些乐人虽然属于传说范畴，但这些专职乐人集中出现在黄帝、尧、舜、禹部落首领统治时期，与社会发展进入父权社会，等级制度、社会分工出现，贫富出现基本吻合。从新时期中晚期出土的乐器来看，也证实了这种现象，即行使国家职能的机构分工逐渐形成，具有某种专长的人物，尤其是专业制造者开始产生。由此，远古社会的中晚期，专职乐人、乐器制造者一旦产生之后，就成为乐舞生产的主力。

5、传说中的特定人物或动物

在历史传说中，远古乐舞的生产者也包括部分特定人物。如涂山氏之女及其侍女、有娀氏之等等。《吕氏春

秋·季夏纪·音初篇》载：

禹行功，见涂山之女。禹未之遇而巡省南土。涂山氏之女乃令其妾候禹于涂山之阳。女乃作歌，歌曰："候人兮猗"，实始作为南音。周公及召公取风焉，以为《周南》《召南》。

有娀氏有二佚女，为之九成之台，饮食必以鼓。帝令燕往视之，鸣若谥隘。二女爱而争搏之，覆以玉筐。少选，发而视之，燕遗二卵，北飞，遂不反。二女作歌，一终曰："燕燕往飞"，实始作为北音。[15]（P83-84）

由于这一特定阶段生产力低下，人们过于依赖大自然，因此，后世传说也曾将乐舞生产者归因于某些具有特殊能力的人兽合体物或动物。如《吕氏春秋·仲夏纪·古乐篇》载："(帝颛顼)乃令鱓先为乐倡。鱓乃偃寝，以其尾鼓其腹，其音英英。[15]（P77）仔细分析，古人将鱓作为乐舞生产者有一定道理，这是因为在远古文献中，鱓、鼍相通，这是古代打击乐器如鼗鼓、鼍鼓的主要制作材料，甚至后世的拉弦乐器、弹拨乐器也与鼍有着密切关系。因此，将乐器的重要制造材料作为乐舞生产者，也反映了远古人类将乐舞神秘化的一种观念。

（二）乐舞生产方式、目的

1、乐舞生产方式

（1）自发性乐舞生产

自发性乐舞生产是上古早期的主要乐舞生产方式，所谓"自发性"，即乐舞的生产是远古人类个体或群体的一种自觉行为，并没有明确的传播、交换目的，仅仅从自我需要出发而生产乐舞，其根本目的是满足自我需要与群体需要。因此，这类乐舞生产又可细分为个体自发性生产与群体自发性生产两种方式。

远古巫觋的乐舞活动在部族政治体系下，是典型的个体自发性乐舞生产。在远古祭祀以及相关宗教活动中，乐舞的创作、表演主体是巫师，表演内容无论是业已形成的固定模式还是在沟通神灵过程中的自我随意创造，都属于个体自觉，没有强制性和约束性。巫觋或从事宗教活动者的乐舞生产方式，与上古时期巫觋集军权、神权于一体的特殊社会地位有密切关系。

《吕氏春秋·季夏纪·音初篇》载涂山之女及其侍女首创"南音"，歌曰："候人兮猗"以表达对禹的思念；有娀氏的二佚女，为表达对帝的思念，作"燕燕往飞"之"北音"，[15]（P83-84）都属于一种个体自发性生产，其根本目的是通过歌舞的生产以表现自我情感。实际上，在远古社会，乐舞作为人们情感表达的一种基本方式，在"言之不足，故手之舞之，足之蹈之"的情况下，个体或群体通过乐舞来单纯抒发个人或群体之情感，而不具有其他政治诉求或商业诉求，都属于自发性乐舞生产。

在远古劳动中产生的乐舞也属于自发性乐舞生产，如《弹歌》，其词为："断竹，续竹，飞土，逐肉"，[17]（P88）这显然是远古人类在群体作下的产物。当然，由此可以推测，在旧石器时代、新石器时代，远古人类虽然经历了从群居到部落以及部落联盟的社会发展，但生产力的低下决定了群体性劳动成为社会主要的生产方式。因此，每当群体出行、打猎、收获以及战争等重要时期，群体载歌载舞成为人们社会活动以及娱乐的主要内容之一，正如《尚书正义》卷第一所云，"於，予击石拊石，百兽率舞。"[16]（P78-79）此种条件下，乐舞生产者、表演者、欣赏者三位一体，都处于一种自发、自觉状态。

（2）制约性乐舞生产

所谓"制约性乐舞生产"是指远古人类在进入父系社会之后，随着生产力的发展，出现了社会分工、贫富分化以及奴役现象，这不仅标志着社会阶层以及奴隶制萌芽的形成，也标志着部族首领拥有至高无上的权利，他们往往拥有大量的社会财富，主宰着乐舞的生产与消费。在此背景下，部分乐舞的生产就出现了以部族首领为主体，在部族体系制约下、满足或符合部族首领意志的制约性乐舞生产方式。根据生产主体的不同，也可分为个体任务下的乐舞生产和集体任务下的乐舞生产。

个体任务下的乐舞生产常常表现为部族首领为了各种目的，让个别臣僚或专职乐人生产乐舞，以实现部族首领意图，满足社会娱乐以及其他需求。如，古朱襄氏治天下，为解决"多风而阳气畜积，万物散解，果实不成"等问题，让士达作五弦瑟，"以来阴气，以定群生。"帝喾令咸黑作为声，歌"九招"、"六列"、"六英"，帝喾还令有倕作各类乐器，令人批抃，或鼓鼙、击钟磬、吹苓、展管篪。黄帝令伶伦制律作乐，又命伶伦与荣将铸十二钟。尧令质生产乐舞，舜令质修九招、六列、六英，以明帝德；[15]（P76-77）舜又令夔制乐，以赏诸侯，[11]（P1103）教胄子。[16]（P78-79）禹则命皋陶作夏籥九成，以昭其功。[15]（P77）……等等。

集体任务下的乐舞生产是指乐舞生产者已不是单纯的个体，而是一个群体。这些乐舞生产者也同样是为了完成部族首领或其他具有一定社会地位的人物意图而进行的乐舞生产。如《尚书》载，禹在南征过程中曾令乐

舞人员舞干羽于两阶，以致夷族降服。[18]（P99）上古三代的国家型乐舞，如黄帝时期的《云门》、尧时期的《咸池》、舜时期的《韶》、禹时期的《大夏》都是多人表演的大型乐舞，其中，《云门》是群体祭祀图腾之乐，《咸池》《韶》《大夏》是表现帝王军功、美德之乐，这些以国家/部族整体为背景的大型乐舞，其创作、表演、传播（教习）显然不是个体所能完成，所使用的众多乐器、乐舞饰品也并非个体工匠能完成，必然是众多的专业群体长期参与、共同完成的，从而形成部族（国家）意志下的群体性乐舞生产。

2、乐舞生产目的

远古历史进程中，乐舞的生产者既有具有特殊地位的宗教活动者、居于支配地位的部族统治者，也有大量专职乐人。不同内容、不同乐舞生产者从事乐舞生产目的有着显著不同。从生产者的社会属性以及乐舞内容来看，远古乐舞生产目的主要有以下四种：

（1）祭祀与沟通神人

祭祀是远古时期人们生产乐舞的主要目的之一。原始社会的乐舞在社会生活中的影响力远比今天更为严重，这是因为原始人类的生产力极为低下，其生存严重受制于自然条件，乐舞就成为人类希冀征服自然或者得到自然恩赐的一种主要凭借和手段，成为一种沟通神灵的重要工具。奥地利音乐美学家汉斯立克也说，“音乐对古代民族产生的影响要比今天更直接，因为人类文明的最初阶段，比之后，即意识和自由意志发挥作用的时期，要更接近更受制于原始力量。”[19]（P90）法国音乐家柴勒更进一步指出，原始人类能通过音乐去规定礼仪的方式而把自己和神连在一起，并通过音乐去控制各种神灵。人们通过赞美、谄媚和祈祷去代替对神灵的征服，通过音乐，他们就有支配命运、支配各种因素和支配各种动物的权力。”[20]（P259）

巫觋们的乐舞创造、乐舞表演无一例外都是通过乐舞的生产来实现祭祀功能，达到沟通神人的目的。如伊耆氏之乐是以蜡祭为主要目的：“主先啬而祭司啬也。祭百种，以报啬也。飨农及邮表畷、禽兽，仁之至，义之尽也。……迎猫，为其食田鼠也。迎虎，为其食田豕也。迎而祭之也。祭坊与水庸，事也”。通过乐舞产品的祭祀而达到“土反其宅，水归其壑，昆虫毋作，草木归其泽。”[21]（P802-804）

即便是群体性乐舞《云门》，从其表现内容来看，主要彰显祭祀目的。同样，葛天氏之乐中的《玄鸟》是有关图腾崇拜的祭祀乐舞，尧时期的《咸池》、舜时期的《韶》都是带有神圣性的一种宗教性乐舞。[22]（P8）《周礼》载，前代乐舞到了周时期，“乃分乐而序之，以祭，以享，以祀。乃奏黄钟，歌大吕，舞《云门》，以祀天神。乃奏太簇，歌应钟，舞《咸池》，以祭地示。乃奏姑冼，歌南吕，舞《大韶》，以祀四望。乃奏蕤宾，歌函钟，舞《大夏》，以祭山川。”[23]（P580-582）

正如舜时期的夔所说：“戛击鸣球，搏拊琴瑟以咏。祖考来格。虞宾在位，群后德让。下管鼗鼓，合止柷敔，笙镛以间，鸟兽跄跄。箫韶九成，凤凰来仪。”[24]（P127-128）因其宗教性特征，也被季札评价曰：“德至矣哉，大矣，如天之无不帱也，如地之无不载也。”[25]（P1107）

由此，原始乐舞的生产目的之一是通过祭祀，沟通神人，以期实现个体乃至部族生存之欲望。禹时期的乐官皋陶对这一时期乐舞生产目的归纳的更为精炼，其云：“念哉，率为兴事，慎乃宪，敬哉！”[26]（P60）

（2）庆典与宣示

庆典与宣示是以部族为背景的委托性乐舞生产的主要目的，如尧时期的《大章》《咸池》，舜时期《箫韶》，颛顼时期的《承云之乐》，帝喾时期的《声歌》《六列》《六英》等。部分作品虽具有一定的祭祀图腾内容，但在展现祭祀图腾的表象之下，更多的是一种彰显集体庆典和宣示自我武功和美德的目的。尤其是禹时期的《大夏》，通过雄壮的乐舞表演来展示禹的丰功伟绩。《尚书·大禹谟》载，舜的时期，禹率部族对苗族进行了三十多天的战争，没有结果，后来舜下令收兵回到自己的领地，用盾牌和羽毛作为导具，进行了七十天的舞蹈，就慑服了苗人。显然，这七十天的乐舞不是单纯的祭祀祈祷天神，而是以宣示舜部族之威仪、武力，彰显舜之伟德为主要目的。

（3）娱乐与情感表达

古人云：“乐（yue）者，乐（le）也”。“乐之所起，物动心感”。今人在解读甲骨文“乐”的来源及其内涵时大都指出，“乐”从字形上来看，它表示音乐的起源是远古人类在欢庆丰收。[27]因此，娱乐与情感表达是乐舞最基本的功能，也是乐舞生产的根本目的，通过乐舞实现或满足人们的娱乐需求，表达内心情感。距今9000年历史的贾湖骨笛，标志着新石器时代裴李岗文化的人们已经能够通过乐器的批量生产、表演来达到娱乐审美和情感诉求之目的。青海大通县上孙家寨发现的距今5000年左右的彩陶盆上的舞蹈图像，生动的刻画了三组舞者手挽手踏歌而舞的情景。这不仅仅表示了先人进行乐舞生产以表现娱乐与情感的目的，也体现出了先人想通过这样的陶器图案来

沿承或延续生产经验的目的。甘肃河西走廊嘉峪关市北15公里黑山峡谷中也发现了反映新石器时代人们欢愉的乐舞崖刻。[28]（P279）《尚书》所云，“予击石拊石，百兽率舞。”[16]（P78-79）显然也是远古人类载歌载舞的娱乐生活体现。实际上，远古乐舞有关以情感表达为主要生产目的的乐舞极为普遍，如《吕氏春秋》所载涂山氏之女的“候人兮猗”歌，有娀氏二佚女的“燕燕往飞”歌等等。[15]（P83-84）

（4）功用性——治疗和军事

功用性也是这一时期乐舞生产的一个主要目的。当然，这一时期乐舞生产的功用性目的主要是指乐舞生产具有强烈的社会实用性，乐舞只是一种工具，藉此可以实现某种社会价值，如健康治疗、劳动经验或部族历史传承、军事训练等等。这其中虽然夹杂有巫觋的神人沟通目的，但更强调的是社会现实的功用性。

《吕氏春秋·古乐篇》载朱襄氏之乐的总体目的是“治天下”、“医疾病”，原因是当时的社会“多风而阳气畜积，万物散解，果实不成”。陶唐氏之乐的原因是“阴多，滞伏而湛积，水道壅塞，不行其原，民气郁阏而滞著，筋骨瑟缩不达”，故作舞以宣导之。[15]（P75）甘肃河西走廊嘉峪关黑山峡谷中新石器时期的壁画，除了部分娱乐性舞蹈图之外，还有一个画面较为宏大，乐舞者30人，分上中下三层排列，前有单人教练，双手叉腰，后排舞者有双手叉腰者，也有单手叉腰者，舞者头上均佩戴类似雉翎样的装饰物，应该是一种与军事有关的操练性舞蹈。[28]（P279）

（三）乐舞产品类型

1、部族内兼具群体性与个体性祭祀乐舞

远古祭祀性乐舞是乐舞生产的主要类型之一，它包括以部族为单位的群体性祭祀乐舞和以个体、部分群体为单位的祭祀乐舞。就前者来说，以部族为单位的国家型祭祀乐舞包括历代部落联盟首领统治下的国家乐舞，如皇帝时期以云图腾崇拜为主的《云门》；尧时期以水鱼图腾崇拜为主《咸池》，还有《大章》《击壤之歌》等；颛顼时期的《承云之乐》也是部族的祭祀乐舞；帝喾时期的《声歌》《六列》《六英》等；舜时期《箫韶》，据文献记载，这部乐舞规模庞大，前后共有九次变化，歌有九段，又称为“箫韶九成”或“九变”，伴奏乐器是由若干管子编排而成，表演内容是“庙堂之上，嘎敔击柷，鸣球玉之磬，击搏拊、鼓琴瑟”，其目的是“感致幽冥，祖考之神来至矣”；[16]（P127-128）等等。当然，这类乐舞由于是国家（部族或部族联盟）意志的体现，因此，它不仅仅具有国家祭祀之功能，还兼具展示部族之威仪，宣扬部族领袖之美德、武功的功能。

以个体或部分群体为单位的祭祀乐舞主要是指在部落联盟内的各个小部落或散居族群的集体性或个体性祭祀乐舞。如在伊耆氏统治下的部族群体蜡祭之乐，也称为《伊耆氏之乐》；在葛天氏统治下，部族群体或个体祭祀天地、草木、五谷、玄鸟之乐，称之为《葛天氏之乐》；等等。

2、娱乐性乐舞

前文已述，娱乐与情感表达是乐舞发展的基本推动力之一。远古人们为了满足自身或群体娱乐或情感需要而生产、创造的乐舞均属于这类乐舞。青海大通县孙家寨的彩陶盆，内壁上部绘有相同的三组乐舞图，每组5人，相互挽手、踏足，动作整齐划一，头饰和尾饰一致，表示这是一个经过严格训练的定型化的群舞形式，它生动地刻画了以狩猎为主的新石器时代马家窑文化的先民的在丰收之际的娱乐化乐舞生活。远古之《弹歌》通过“断竹，续竹，飞土，逐宍（肉）”的简单歌词，也描述了部族人群的在休闲娱乐之际对劳动场景的回忆。《候人歌》《燕燕北飞》等歌曲则生动地表现了先民的情感生活。

《吕氏春秋》所载葛天氏之乐，除了部分宗教性乐舞之外，据王克芬的考证，所谓“三人操牛尾，投足以歌八阕”，可能是每组由三人组成，歌舞时有许多组人，形成一个大型的集体舞。也可能像秧歌队中的“小场子”，集体群舞，进行到一定的时候，有几个人出来表演一番，它是在群众自娱性歌舞的基础上，穿插一点表演。[29]（P11）

3、功用性乐舞

功用性乐舞是远古乐舞中的独特类型，前文已述，由于生产力极为低下，远古部族常常通过某种乐舞来寄托个体或群体的某种希望，并力求通过这类乐舞加以实现，相对于祭祀乐舞以沟通神人来实现宗教目的来说，这类乐舞更具有强烈的现实性、功利性。如《家语》所云：“舜弹五弦之琴，歌《南风》之诗”，其功用是“以解吾民之愠兮，以阜吾民之财兮。”[30]（P7）朱襄氏之乐，通过演奏五弦琴来根治自然灾害，从而使自然界阴阳协调，人们安居乐业。阴康氏之乐通过舞蹈来治疗由于洪水泛滥，水道壅塞而导致的民众疾病。[15]（P75）正如《礼记·乐记》所云，昔者，舜作五弦之琴以歌《南风》，夔始制乐以赏诸侯。故天子之为乐也，以赏诸侯之有德者也。德盛而教尊，五谷时孰，然后赏之以乐。故其治民劳者，其舞行缀远；其

治民逸者，其舞行缀短。[11]（P1099）

(四) 乐器生产

乐器是乐舞的实物形态之一，也是乐舞生产的重要内容。从考古资料来看，乐器包括成品及其配件、半成品和乐器模型以及明器乐器等。成品乐器是日常音乐实践中所用，也有少量是作为随葬品而临时制造未加使用的，但它们均属实用乐器；有些成品乐器伴有乐器配件，以及用于存放乐器的物品（如匣、盒、箱）等，它们都是乐器的有机组成部分；半成品乐器指尚未加工为成品的乐器，如磬坯；乐器模型指用于制造某些乐器的模范，如钟范；明器乐器是专为随葬而制作的不能实际演奏的乐器，属于实用乐器的仿制品，在制造材料和形制方面与实用乐器有着本质差别，主要作为一种象征意义。[31]（P3）

乐器的生产与生产力水平、社会经济状况有着密切关系。旧石器时代的生产力发展模式决定了当时的乐器生产处于粗糙的萌芽状态，基本手段是从自然界中就地取材，经简单加工而成，诸如石球、石磬、中空的木棍等。这在考古资料中得到充分证明，如山西襄汾丁村旧石器时代中期遗址，出土了一百多件石球，距今15000年左右；山西阳高许家窑遗址，年代与丁村相近，共出土石球1073枚。足见当时石球生产的数量之多，这也印证了古代文献所载上古人类“嘎击鸣球”、“击石拊石”的乐舞生活。

到了新石器时代，由于生产力的进步，更为精细的磨制乐器和铸造乐器开始出现，这些乐器产品涉及吹管乐器和打击乐器，如：

骨笛：河南舞阳出土的贾湖骨笛共25件，其中完整的17件，残器6件，半成品2件。属新石器时代裴李岗文化，距今9000年。[32]（P447）大部分骨笛在管壁一侧钻有一纵列七个直径3.6毫米的圆形指孔，有的骨笛第一指孔左上方还钻有一个直径1.58毫米的圆形小孔。[33]（P359）重要的是部分骨笛七个开孔处都有事先设定的用于开孔和计算的十字标记，这是吹管乐器制造的重要发展，而贾湖遗址中的大量七孔骨笛也标志着当时社会财富的发展，部族已经有经济实力来生产耗时长、刻度准、发声精良的乐器，而且，这种复杂的乐器生产需要有着丰富经验的手工艺人或专业乐器制造者。更为重要的是，这一时期多孔骨笛的生产不是一个局部现象，相邻的河南汝州中山寨遗址出土了10孔骨笛，在南方河姆渡文化遗址中也出土了一批骨笛，这说明新石器时代多孔骨笛的生产已经是一种普遍现象，也说明了乐器的生产进入了专业化。

骨哨：早期骨哨的生产受制于材料限制，主要是取材于鸟兽骨骼制成，成本相对低廉，工艺粗糙。如河南长葛县石固遗址的裴李岗文化墓葬中发现了两件用禽类趾骨支撑的骨哨，开管，有一到两个孔，属于单管乐器的萌芽。浙江余姚河姆渡遗址第四文化层出土的骨哨，用禽类肢骨制成。两端开口，一端口沿平齐，另一端口沿有近似三角形缺口，在靠近中部的一侧开一椭圆形指孔。这一时期也有部分骨哨用鹿角制成，并有简单的装饰工艺，如浙江余姚河姆渡遗址第四文化层出土的鹿角骨哨，表面磨光，中部饰短线纹与锥点纹。

随后，随着社会分工的萌发，手工业开始形成。乐器生产技术更进一步，出现了陶制品，如河南渑池仰韶遗址出土的骨哨，陶质，手工制作，中空，两端开口。新石器时代中晚期，生产分工已经形成，家庭单位取代了部族群居式生活，丰腴的物质支持和特定阶层的需求促进专业制陶艺人的形成，也推动了制陶工艺的发展。这一时期生产了大量陶类乐器。如：

陶埙：西安半坡遗址发现了两个陶埙（一音孔），随后在临潼姜寨遗址（2音孔，属仰韶文化）、郑州二里岗遗址均出土了陶埙。考古发现，黄河流域的陶埙基本呈序列发现，即从仰韶文化、庙底沟二期文化、龙山文化、二里头文化、二里岗文化到殷墟文化，绵延不绝。长江流域的陶埙大多是新石器时代的制品。[31]（P137）这说明陶埙的生产主要集中在北方制陶工艺发达的区域。

陶响球（陶响器）：最早的陶响球属于仰韶文化早期，河南淅川下王岗遗址曾发现三件，直径仅为2-3厘米，内有小泥丸，外表饰有指甲纹，可能是多个集体摇动。其次，长江中游的大溪文化、屈家岭文化、四川巫山大溪、湖北宜昌清水滩等均有出土。湖北松滋桂花树遗址发现的陶响球，表面的篦点纹交叉处有小镂孔。京山朱家嘴遗址的陶响球内装有15粒以上的泥丸，直径达8.5厘米之大。在湖北易家山遗址发现的青龙泉三期文化的陶响球，表面饰有圆圈、漩涡、圆点、三角及叶片等各种纹饰。[31]（P57）考古发现陶响器数量比较多，如陕西临潼姜寨遗址出土有80多件，而其中一个墓主人的随葬陶响器竟有15件之多。这说明社会财富的不均衡制约了陶器的生产与归属，除了乐舞娱乐意义之外，越来越精细化陶响器已经成为当时社会财富的象征，乐器的生产不仅仅是为了满足现实乐舞表演的需要，也是为了随葬祭品的需要。

另外，从陶响器生产分布地域及时间来看，黄河中上游新石器晚期陶响器主要集中在关中地区和甘肃中部及东

南部，乐器虽然数量不多，却分属多种文化类型，如姜寨二期、庙底沟类型、马家窑类型、马厂类型和齐家文化，这表明黄河中上游区域的陶响器生产具有一定的传承性。长江中游新石器时代晚期陶响器大体以湖北汉江平原为中心，西至川东鄂西南的三峡谷地，南达湘北洞庭湖滨，北及豫西南，东抵鄂东。这类陶响器数量较多，分属大溪文化、屈家岭文化和龙山文化。考古证明，薛家岗文化陶响球的出现和屈家岭文化乃至大溪文化陶响球有着直接联系。薛家岗文化在接受大溪——屈家岭文化的陶响球之后，制作数量变多，水平更加精良，而且形成了自己独特的风格。[33]（P66-80）这表明当时乐器的生产并不仅仅局限于部族内部或固定区域之内，社会的需求以及生产力的发展推动了乐器产品以及乐器生产技术的传播。

陶铃：河南淅川下王岗遗址（仰韶文化）出土两件半坡类型陶铃。河南陕县庙底沟遗址出土陶铃（陶钟）。黄河流域马家窑文化、仰韶文化、大汶口和龙山等文化遗址中都发现有铃。长江流域仅在湖北龙山文化发现一例。[33]（P88）这说明陶铃的生产与传播也主要集中在北方黄河流域。

石磬：陶制石磬相对于打制与磨制石磬是一种技术上的重要进步，它的生产主要在黄河流域，如山西襄汾陶寺遗址出土4件龙山文化陶寺类型特磬，距今4400余年。《周礼·考工记·磬氏》详细记载了磬的主要部位名称，这标志着当时制磬工艺不仅非常完善，而且制磬技术也得到系统总结并加以传承。从出土情况来看，磬都出土于随葬品丰富的高规格墓葬，这表明在龙山文化时期，磬不单单作为一种日常演奏的乐器，更多的是拥有者身份和地位的象征。

当然，新石器时代生产技术的提高也导致了其他乐器的生产，如：木鼓，山西襄汾陶寺遗址（龙山文化）出土的彩绘木鼓系树干挖空制成，长约1米，系古代文献记载的鼍鼓。其材料是鳄鱼皮和木材，并进行手工彩绘。文献中记载还有“夷作鼓”、“倕作为鼙鼓”、“舜造箫”、“伏羲作箫”等，虽为传说，但反映的时代基本符合历史发展实际；陶鼓，1978年在山西襄汾陶寺遗址出图几件“异形陶器”，属于早期龙山文化的庙底沟二期文化时期；陶角，陕西华县井家堡庙底沟墓葬出土，属仰韶文化庙底沟类型，长42厘米；山东陵阳河墓葬出土陶角属大汶口文化，长39厘米，均为手制，外形似去掉尖的牛角。[31]（P135）

新石器时代晚期，尤其是龙山文化中晚期，生产力的进一步发展，出现了冶炼技术，专业手工业者开始运用新技术生产铜类乐器。当然，从考古来看，这一时期的铜类乐器遗存仅见一例，是山西襄汾陶寺（属陶寺类型晚期）遗址中由红铜制造的铜铃，这是我国目前发现最早的铜铃。[33]（P88）以铜代陶，大大提高了铃的音质和耐用性，这是乐器生产的一种新的飞跃性进步和变革。仅存的一例证明，这类乐器的生产还是受制于社会整体生产力技术水平，导致浇铸技术比较原始，铸造工艺不高，铃的顶部有一定铸造缺陷。

参考文献：

[1][汉]孔安国传；[唐]孔颖达疏.尚书正义[A].李学勤主编.十三经注疏（卷第十二）·洪范第六[M].北京：北京大学出版社，1999.

[2][汉]班固.汉书（卷二十四）·食货志第四上[M].北京：中华书局，1964.

[3][汉]司马迁.史记（卷三十）·平淮书第八[M].北京：中华书局，1999.

[4][魏]王弼注；[唐]孔颖达疏.周易正义[A].李学勤主编.十三经注疏（卷第八）·系辞下[M].北京：北京大学出版社，1999.

[5]王孝通.中国商业史[M].北京：团结出版社，2007.

[6]白至德.远古时代——白寿彝史学二十讲[M].北京：中国友谊出版公司，2010.

[7]曾遂今.音乐社会学[M].上海：上海音乐学院出版社，2004.

[8][宋]李昉.太平御览（卷五百八十一）[M].上海：上海古籍出版社，2008.

[9][晋]王嘉撰；[梁]萧绮录.拾遗记（卷一）[M].北京：中华书局，1981.

[10][清]茆泮林辑.四库家藏·世本[M].济南：山东画报出版社，2004.

[11][汉]郑玄注；[唐]孔颖达疏.礼记正义[A].李学勤主编.十三经注疏（卷第三十八）·乐记[M].北京：北京大学出版社，1999.

[12][清]茆泮林辑.四库家藏·世本[M].济南：山东画报出版社，2004.

[13][唐]马总.通历[M].太原：山西人民出版社，1992.

[14]袁珂校译.山海经校译[M].上海：上海古籍出版社，1985.

[15][战国]吕不韦.吕氏春秋[M].郑州：中州古籍出版社，2010.

[16][汉]孔安国传；[唐]孔颖达疏.尚书正义[A].李学勤主编.十三经注疏（卷第一）[M].北京：北京大学出版社，1999.

[17][汉]赵晔.吴越春秋[M].济南：齐鲁书社，2000.

[18][汉]孔安国传；[唐]孔颖达疏.尚书正义[A].李学勤主编.十三经注疏（卷第四）·大禹谟第三[M].北京：北京大学出版社，1999.

[19][奥]汉斯立克.论音乐的美[M].北京：人民音乐出版社，1984.

[20][法]柴勒.音乐的四万年[A].转引自朱狄.艺术的起源

[C].北京：中国青年出版社，1999.

[21][汉]郑玄注；[唐]孔颖达疏.礼记正义[A].李学勤主编.十三经注疏（卷第二十六）·郊特牲[M].北京：北京大学出版社，1999.

[22]杨荫浏.中国古代音乐史稿[M].北京：人民音乐出版社，1981.

[23][汉]郑玄注；[唐]贾公彦疏.周礼注疏[A].李学勤主编.十三经注疏（卷第二十二）·春官宗伯下·大司乐[M].北京：北京大学出版社，1999.

[24][汉]孔安国传；[唐]孔颖达疏.尚书正义[A].李学勤主编.十三经注疏（卷第五）[M].北京：北京大学出版社，1999.

[25][周]左丘明传；[晋]杜预注.春秋左传正义[A].李学勤主编.十三经注疏（卷三十九）·襄公二十九年[M].北京：北京大学出版社，1999.

[26][汉]司马迁.史记（卷第二）·夏本纪第二[M].北京：中华书局，1999.

[27]修海林."乐"之初义及其历史沿革[J].人民音乐，1986（03）.

[28]中国音乐文物大系总编辑部.中国音乐文物大系·甘肃卷[M].郑州：大象出版社，1998.

[29]王克芬.中国舞蹈发展史[M].上海：上海人民出版社，2003.

[30][明]朱用纯.孔子家语[M].西安：陕西三秦出版社，2007.

[31]方建军.中国古代乐器概论[M].西安：陕西人民出版社，1996.

[32]河南省文物考古研究所.舞阳贾湖[M].北京：科学出版社，1999.

[33]李纯一.中国上古出土乐器综论[M].北京：文物出版社，1996.

责任编辑 李宝杰